

# КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Л. А. Шумихина

## ИСКУССТВО КАК БЫТИЕ ДУХОВНОГО

Искусство уже по своему происхождению связано с феноменом духовности. Возникновение эстетического чувства как особой формы переживания человеком универсальной гармонии с миром с необходимостью выражается уже в ранних произведениях искусства [см.: Столяр, 1985]. А. Ф. Еремеев писал, характеризуя процесс рождения эстетического чувства: «Если отвлечься от всех частных проявлений и постараться в самой общей форме выразить суть рассматриваемого процесса, то его можно охарактеризовать как перенесение посредством чувств межиндивидуальных и внеиндивидуальных общественных отношений, норм, установлений во внутрииндивидуальную сферу» [Еремеев, 1987, 48], т. е. сферу внутреннего духовного мира человека. Придерживаясь концепции универсальной гармонизации в вопросе происхождения искусства, все же нельзя не отметить те теории, которые касались ранее этой проблемы: искусство — продукт человеческого гения (Г. Бокль); искусство — ипостась развития объективного надматериального духа (Ж. Маритэн); искусство — явление Божественного откровения и в этом качестве дано Богом, чтобы показать красоту Божьего смысла мира (Н. Лосский); искусство — попросту выражение бессознательных инстинктов, свойственных человеческой биологической природе (З. Фрейд). Перечисление концепций, столь различно, а порой прямо противоположно понимающих природу искусства, можно было бы и продолжить. Но уже на примере приведенных нетрудно заметить, что всем теориям присуща одна интересующая нас особенность: искусство рассматривается как своеобразный мир, бытие которого не зависит напрямую от реальной действительности, в которой человек живет. При пере-

числении концепций не случайно не была упомянута Аристотелева теория мимесиса, породившая иной — не онтологический — подход к пониманию сущности искусства. Через несколько веков идея Аристотеля о возможности посредством искусства познавать реальную действительность трансформируется в гносеологический подход к искусству, дойдя до самых упрощенных вульгаризаций его в XX в. (к примеру, в рамках заидеологизированного социалистического реализма). Разумеется, о гносеологическом подходе нельзя судить по этим упрощенным вульгаризациям. В лучших вариантах этого направления наряду с моментами «познания» говорилось об «эмоциональном переживании» и даже «создании новой идеальной структуры художественного образа» [см. об этом: Горанов, 1970, 26]. Однако традиционная для марксистской эстетики трактовка искусства как формы общественного сознания получила впоследствии более узкое толкование искусства как познания, где статус искусства как формы общественного сознания предполагал познание общественного бытия. Самому же искусству не только в плане происхождения, но и в плане функционирования в онтологической природе было отказано.

Венгерский эстетик Д. Лукач в работе «Своеобразие эстетического» одним из первых в рамках марксистского гносеологизма пытается через мудрую и «хитрую» диалектику предложенных им категорий в осмыслении сущности искусства — «бытие-в-себе», «бытие-для-нас», «эстетическое полагание» и др. — приходит к выводу, что искусство — это «самосовершенствование человека» и «самосотворение человечества» [Лукач, 1986, 272]. Венгерский философ пытается обосновать онтологическую природу искусства, причем изначально природа эта связывается с духовными процессами. Искусство, по мнению автора, раскрывает истинную, объективную сущность человека в его духовном становлении, духовном «самосотворении». Для уяснения глубинного смысла последнего понятия необходимо обратиться к содержанию понятия «духовность». Отдавая дань происхождению понятия, остановимся кратко на его религиозной интерпретации.

Духовность — одна из трех ипостасей триединого Бога. Через свою третью ипостась (Святой Дух) Бог дает человеку ту «силу и энергию», благодаря которым по благодати Божией человеку дано быть «образом и подобием Божиим». Но для этого необходимо избавиться от всего того, что стоит между человеком и Богом, — грехов и злых помыслов. И тут нужно творческое усилие над собой, нужна религиозная настроенность, духовность, позволяющая человеку приблизиться к Богу. Такова христианская концепция духовности. С позиции этой концепции погружение в таинство бытия и есть свойство великого искусства. Последнее всегда исполнено духовности, и в этом секрет его неуывдания, сохраняемости во времени, бессмертия. Однако духовное искусство вовсе не сводится лишь к богослужебному, клерикальному, хотя чаще всего в рамках христианской концепции это именно так. И тем не менее в истории человеческой

культуры погружение в глубинные пласты Сущего в великих художественных творениях допускалось не только в сфере библейских сюжетов и в рамках религиозных канонов (к примеру, икона). С другой стороны, религиозный смысл может быть лишен высокого духовного начала из-за отсутствия высокой художественности. Когда формальный элемент службы, обряда играет большую роль, чем внутреннее погружение в таинство бытия, это лишает его подлинного духовного содержания.

Научное понимание духовности — это проблема прежде всего жизнетворчества, выхода за рамки узко эмпирического бытия, преодоления человеком себя вчерашнего в процессе обновления, самосовершенствования и «самосотворения» (Лукач). Это восхождение к высшим ценностям и их реализация в процессе творческой деятельности. Высшие общечеловеческие ценности (Истина, Добро, Красота) — это смысловые универсалии человеческой жизни, и именно светом этих ценностей освещен весь путь человечества. Эти ценности — внутренний Бог человека, ориентирующий его на избрание установок и целей повседневной жизнедеятельности, содержания жизни как способа бытия [см.: Шумихина, 1998]. В ориентации на высшие духовные ценности формируется духовный мир человека.

Искусство как наиважнейший способ воплощения духовного мира позволяет установить и временные рамки возникновения духовности. С точки зрения концепции универсальной гармонизации искусство первым из всех форм духовного освоения смогло воплощать духовность, а также воздействовать на людей через нее. Произошло это в эпоху верхнего палеолита (40 тыс. лет назад). Таким образом, духовность и искусство — как первая форма хранения и передачи духовности — появляются одновременно.

Искусство как средство сохранения духовного мира обладает достоинствами особого рода: художественный образ не отягощен недостатками других форм освоения действительности (науки, к примеру) — относительной адекватностью, мертвенностью в сравнении с живой реальностью, вторичностью собственного бытия, так как художественный мир онтологичен, он живет уже сам по себе, вобрав в себя минувшую, может быть, безвозвратно ушедшую в прошлое духовность. Отмечая упомянутое преимущество искусства как средства хранения духовности, А. Ф. Еремеев пишет: «Духовный мир первых неантропов, воплощенный в наскальных изображениях, дошел до нас через десятки тысячелетий без сколько-нибудь ощутимых утрат, и если удастся обеспечить при нашем восприятии эффект уподобления, он будет жить практически точно так же и в том же виде, как и для верхнепалеолитического Гомо сапиенс, хотя наполняться его чувствами будет наша душа» [Еремеев, 1997, 47]. Это свойство искусства автор назвал «эффектом со-бытия», подчеркивая, что речь идет именно о духовном со-бытии, т. е. о со-бытии на уровне духовной жизни человека, внутренних душевных переживаний. А свойство искусства сохранять и «доносить» до потомков образ давно «ушедшего» бытия автор назвал «эф-

фектом свечи». Здесь необходимо отдать должное Д. Лукачу, отметившему эффект со-бытия значительно раньше при попытках выхода из гносеологизма на онтологическую природу искусства: «Экстенсивно бесконечное бытие-в-себе концентрируется...» в искусстве «...в интенсивную бесконечность произведения как микрокосма... уже в этом виден характерный для эстетической сферы взаимопереход бытия-в-себе в бытие-для-нас» [Лукач, 1986. 281]. У Лукача нет понятия «со-бытие», но процедура взаимоперехода, подробно описываемая им, относится именно к характеристике эффекта со-бытия. Эффект со-бытия и эффект свечи — взаимодополняющие и взаимообуславливающие свойства искусства. Благодаря эффекту свечи становится возможным эффект со-бытия.

Реальное бытие предстает в искусстве в «снятом» виде, но не как часть бытия, а как его художественный образ. «Духовный мир бывает так богат оттенками, переходами, спонтанностью, непредсказуемостью, нарушениями логических вероятностей, в буквальном смысле он такой “живой”, переменчивый, подвижный... “одноразовый”, что кажется, невозможно остановить мгновение без произвольного вмешательства в ход его развития, без внесения тормозящего косного начала, которое противоположно исконной природе духовного мира... духовный мир человека настолько своеобразен, что не может быть адекватно выражен через гносеологический образ, т. е. в опосредованном виде, а может быть передан только непосредственно через “самого себя”» [Еремеев, 1997, 45—46]. Автор этого высказывания, отмечая ограниченные возможности любой из форм общественного сознания, кроме искусства в «неповрежденном» сохранении духовного мира, подводит к выводу о рождении духовного мира человека как общественной потребности, которая с необходимостью заставила человечество создать такой способ сохранения и передачи информации, который был адекватен духовности, несмотря на ее неуловимость. Таким способом и являлось искусство. Благодаря своей онтологической природе искусство стало универсальным способом сохранения духовного мира: «...Искусство мыслит бытием и способно благодаря эффекту уподобления (со-бытие) в одном бытии сохранять и воплощать особенности другого (других). Возникает так называемый “эффект свечи”, где одно бытие как бы зажигает другое, и оно горит своим пламенем... превращая в факт не минувшего, а настоящего то бытие, от которого зажглось. В пламени аналогий оживает жизнедеятельность первичная, обладающая способностью существовать практически беспредельно» [Там же, 47]. Поэтому духовный мир может быть передан и сохранен не как знание, не как информация, т. е. не рациональным путем, а как бытие. Именно через искусство человек и стал хранить и передавать духовность не как нечто внешнее для ее хранителя (и для воспринимающего), а как бытие.

Итак, с момента своего возникновения искусство стало бытием духовности. Человеческая жизнь предстает в искусстве как бытие переживатель-

ное, мирочувствующее, как жизнь человеческой души. Но искусство — мир воображаемый. Этот мир может совсем не походить на реальность. К примеру, Леонид Андреев пишет по поводу мира искусства Рериха: «Там есть море и ладьи... нет, не наше море и не наши ладьи: такого мудрого и глубокого моря не знает земная география, скалы у его берегов, как скрижали Завета. Тут знают многое, тут видят глубоко: в молчании земли и небес звучат глаголы Божественных откровений. И, забываясь, можно по-смертному позавидовать тому рериховскому человеку, что сидит на высоком берегу и видит — видит такой прекрасный мир, мудрый, преображенный, прозрачно светлый и примиренный, поднятый на высоту сверхчеловеческих очей» [Андреев, 1988, 477]. «Высота сверхчеловеческих очей» — это либо Божественное (у Рериха), либо соотнесенность с общечеловеческими духовными ценностями. Светом этих ценностей озарена изображаемая в искусстве реальность, и поэтому безобразное, отвратительное, пошлое, злое, ложное не могут иметь в подлинном искусстве статус прекрасного, истинного, доброго.

Произведение искусства — это бытие реального духовного мира в варианте персонифицированного бытия. Но для того, чтобы в мире, созданном воображением художника, можно было «жить», чтобы состоялась персонификация созданного духовного мира, эта художественная реальность должна содержать нечто, позволяющее состояться со-бытию. Это нечто — смыслы мира реального, его переживания, чувства, экзистенциальная и смысловая проблематика. В искусстве реально-духовное предстает в персонифицированной форме как жизнь души художника — бытие-я. И хотя бытие-я привязано к миру реальному, но подлинный талант «среди видимого открывает невидимое и дарит людям не продолжение старого, а совсем новый, прекрасный мир. Целый новый мир!» [Там же, 476]. Духовные смыслы этого вновь созданного особенного мира не имеют однозначного соответствия как с миром реальным, так и с бытием художника. И было бы ошибочным их онтологическую природу искать в алгоритмах творческой мысли автора, так как они не рациональны. И не потому ли попытки философско-искусствоведческих интерпретаций могут разрушить онтологическую истину искусства? Проникнуть в тайну гения художника дано лишь тому, «кто сквозь красоту писем смог угадать и прочесть их сокровенный смысл...» [Андреев, 1988, 476].

Итак, искусство способно погрузиться в реальность, постигая духовный смысл бытия, и в этом качестве оно становится выраженной культурой «силой одухотворения сущего» [Закс, 1990, 94]. При этом сущее, понимаемое в религиозном ключе, — Бог, в научном — глубинное, смысловое, закономерное, эпохальное.

Но эпохальное — это еще не все бытие духовного в искусстве. В. В. Кандинский в своем основном программном труде «О духовном в искусстве» относит «выраженную культурой силу одухотворения сущего» (Л. А. Закс) —

эпохальное, т. е. тот уровень культуры, который включает в себя «язык своей эпохи в ценностном аспекте» (В. Кандинский), лишь к одному из уровней бытия духовного в художественном произведении. Уровней духовного, по Кандинскому, три в любом явлении искусства. Он называет их — «три мистических необходимости», на основании чего и возможно выделить три уровня духовного в искусстве. Первый уровень — индивидуальный. Его своеобразие связано с личностью художника, особенностями его мироощущения, миропереживания, стиля, талантов. В. Кандинский развивает эту мысль на примере творчества Сезанна: «Он умел из чайной чашки создать одушевленное существо или, вернее сказать, увидеть существо этой чашки. Он поднимает “nature-morte” до той высоты, где внешне “мертвые” вещи становятся внутренне живыми. Он трактует эти вещи так же, как человека, ибо обладает даром всюду видеть внутреннюю жизнь (разрядка наша. — Л. Ш.). Он дает им красочное выражение, которое является внутренней живописной нотой, и отливает их в форму, поднимающуюся до абстрактно звучащих, излучающих гармонию, часто математических формул. Изображается не человек, не яблоко, не дерево. Все это используется Сезанном для создания внутренне живописно звучащей вещи, называемой картиной. Так же называет свои произведения один из величайших новейших французских художников — Анри Матисс. Он пишет «картины» и в этих «картинах» стремится передать Божественное» [см.: Кандинский, 1992, 35]. «Трактуя вещи как человека», Сезанн отрицает технический прогресс с его рационализмом, постоянно противостоящим духовному. «В какие ужасные времена мы живем!» — восклицает Сезанн, ругая буржуа, отвратительные газовые фонари, тротуары, фабрики, электричество [Сезанн, 1972, 114]. Отрицая все это, он выбрал цельность, природу, красоту, гармонию. А в его, возможно, наивном отрицании прогресса была логика не разума, а чувства, логика духовного начала в искусстве.

Сущее, или Божественное, постигается и выражается лишь тем искусством, по Кандинскому, которым движет «принцип внутренней необходимости». Основанием, истоком этого принципа в искусстве и является единство 3 уровней — индивидуального, эпохально-национального и художественного (то, что называется художественностью) бытия духовного. Таким образом, духовное в искусстве — это не просто «внутренняя необходимость», но «принцип внутренней необходимости» произведения, принцип, без которого нет образа, нет искусства.

Духовность как феномен нередко определяют как «целостность сознания» (к примеру, Дэвид Бом). «Принцип внутренней необходимости» в искусстве обеспечивает целостность художественного образа. Художественность В. Кандинский относит к уровню духовности наравне с индивидуальностью. Между первым и вторым уровнями духовного — индивидуальное и эпохальное — границы размыты. О взаимопереходах, взаимопроникновении и взаимообусловленности первого вторым и наоборот свидетельствует даже цитируемая

фраза о Сезанне: художник обладает даром всюду и во всем видеть внутреннюю жизнь. Его «живописно звучащие вещи» излучают гармонию, потому что они «внутренне живые». И полнота этой внутренней жизни возникает не только благодаря индивидуальности и таланту художника, но и потому, что «каждый художник, как дитя своей эпохи, должен выразить то, что присуще этой эпохе» [Сезанн, 1972, 58].

Третий уровень духовного в искусстве В. Кандинский назвал художественностью. Художественность на протяжении развития рода человеческого понималась по-разному, но в любой из модификаций она была связана с духовной основой искусства. В древности и эпоху Средневековья деятельность художника, освященная обычаем и религией, была включена в единую замкнутую систему групповых и сословных отношений, а развитие искусства определялось нормами и канонами единого стиля, диктуемого мифологией и религией. Эта художественность религиозна. XVI—XVII вв. — время, когда возникло представление о безбрежности Вселенной, о бесчисленности миров. В искусстве был создан, условно говоря, «неклассический» образ мира, открытого противоречиям, лишенного устойчивости и цельности канонического идеала. Барокко — первый образец «открытого» искусства. Именно свободой от канонов и правил, возможностью поиграть противоречиями, несоответствиями был создан причудливый, с резкими перепадами от высокой духовности до низменных материй, от трогательной искренности до грубой аффектации «ландшафт» барочного искусства [см.: Якимович, 1976]. Переоценка традиционных представлений о целостности бытия довершается впоследствии в эстетике романтизма. Свобода творить подкрепляется в XVIII в. кантовской теорией гения, широко раздвигающей границы авторской фантазии, а значит, и представлений о художественности. Неуправляемая оригинальность в XIX—XX вв. станет ломать устойчивые рамки не только художественного образа, но и искусства как такового. Впоследствии, оставаясь обычным человеком среди людей, художник постоянно поднимается на «вершины духа», то взмывая к ним на крыльях вдохновения, то мучительными усилиями «вырубая» ступени восхождения в «глубе» материала. И чем реальное бытие дальше от «духовных вершин» искусства, тем труднее найти к нему путь. Именно об этих страданиях художника пишет Ибсен в своих поздних драмах «Строитель Сольнес» и «Когда мы, мертвые, пробуждаемся!». На «вершине духа» — открытая истина даже в том случае, когда художественность ограничена канонами или традиционными представлениями.

Художественная идея, поэтическая мысль рождаются всегда на «ничейной земле», это взрыв, опрокидывающий, переворачивающий привычное бытие. Постмодернизм делает это «переворачивание» главным принципом художественности. Тогда причиной художественности становится умозраительно продуманная новизна. Но эта новизна исчерпана ее же изобретателями. Бунт против «традиции» в такой форме — это не изобретение современности.

Он возник в конце XIX в., и на это были свои причины, весьма сложные и глубокие, о чем не раз говорилось в исследовательской литературе. В умо- зрительности постмодерна может исчезнуть восхождение к «вершинам духа», ведь тогда главным становится не само восхождение и даже не Истина, а бунт. Вот почему постмодернизм обходится без понятия «духовность» и не отри- цает этого.

Таким образом, представление о художественности изменяется вместе с развитием человеческой духовности. Если в истоках художественность под- чинена традиции и религиозности, то впоследствии она все дальше уходит от этих идеалов. Если на заре человечества искусство — единственный, вырабо- танный первобытной культурой способ сохранения духовного, и здесь духов- ность и художественность едва ли могут быть разведены, то в последующие эпохи человеческой истории искусство, не переставая быть выработанным культурой «одухотворением сущего», все более совершенствуется или модер- низирует свои выразительные средства. К «одухотворению сущего» есть един- ственно возможный путь — через персонификацию духовного, через «пере- плавку» духовных идеалов и смыслов реального бытия в душе художника. К отрицанию духовной основы искусства и разрушению художественности при- ходит постмодернизм, так как «одухотворение сущего» не совместимо с оп- рокидыванием, переворачиванием существующих смыслов и ценностей куль- туры.

Итак, искусство — это важнейший способ постижения и совершенствована- ния бытия как одухотворения его смыслов и ценностей при самосовершен- ствовании и самосотворении человека и человечества. Но существуют ли не- кие вечные и неизменные принципы «одухотворения сущего»? Если рассмат- ривать духовность как единственно возможный подлинно человеческий спо- соб бытия, то, безусловно, и принцип одухотворения этого бытия должен не- сти в себе неизменное, вечное, подлинно человеческое.

В. Кандинский в работе «О духовном в искусстве» особое внимание уделяет эпохально-национальному как уровню духовного в художествен- ном произведении. Осмелюсь вступить в диалог с мэтром по этому вопро- су. На мой взгляд, эпохально-национальное — не уровень духовного в ис- кусстве, но его исток, основа. Искусство вбирает особенности души наро- да (нации). Великое искусство всегда национально в самом лучшем и гу- манном смысле этого понятия. Так, в начале XX в. великие мыслители и художники — о. Сергей Булгаков, Михаил Нестеров и Павел Корин — ощутили пафос современных им событий и, минуя узко национальные, со- словно-социальные и иные проблемы, показали эпохальное — духовный смысл существующего бытия. Или Великая Отечественная война. В со- ветском искусстве — это целая эпоха. Несмотря на все ее ужасы, это эпо- ха духовного подъема народа. И вот примеры: «Василий Теркин» — гени- альная поэма, воплотившая дух нации в роковой для народа час. Прекрас- ны многие военные песни. И как никто услышал и воплотил эпохально-



национальное этого периода Дмитрий Шостакович. Седьмая и Восьмая симфонии, Вторая соната для фортепиано Шостаковича — это художественные памятники эпохи «войны народной».

О роли эпохально-национального в искусстве прекрасно сказал Георгий Свиридов: «Великое искусство духовно... Художник “поет народ”, народную жизнь, он явление органическое народной жизни, несущее в себе ее дух, то, чем живет нация» [Свиридов, 2003, 171].

О роли национального как духовной основе и истоке не только художественного творчества, но и художественного восприятия говорит хотя бы такой курьезный пример, приведенный профессором университета искусств в Филадельфии (США) Михаилом Сергеевым: «Одна моя знакомая американка была буквально раздавлена, прочитав гоголевскую “Шинель”. В ее пересказе эта классическая повесть выглядела совсем иначе, нежели нам преподавали в школе. “Представляешь, — взволнованно говорила она мне, — этот человек (Акакий Акакиевич) занят скучной, монотонной работой. У него крохотная зарплата, нет семьи. Погода ужасная! Его единственная мечта — купить пальто, в котором зимой было бы тепло. Он долго копит деньги, покупает пальто, и в тот же вечер пальто у него крадут. Это же сплошная депрессия”. Другой мой приятель, — пишет американский ученый, — изучавший русский язык, попросил меня однажды разъяснить ему стихотворение Высоцкого “Кони привередливые”. “Понимаешь, — сообщил он мне, — лирический герой хочет, чтобы кони летели чуть помедленнее. И в то же время он их погоняет и стегает нагайками, чтобы они скакали быстрее. Это же неразумно”. Что ответить такому американцу, — продолжает он, — “Дорогой мой, — говорю я ему, — когда ты прочувствуешь эту ситуацию, ты и поймешь, что такое русский характер и русская судьба!”» [Заметки о русской философии в Америке, 2002, 79—80].

В одной из последних своих работ («Fondamenta degli incurabili»<sup>1</sup>) Иосиф Бродский написал: «Мы уходим, а красота остается, ибо мы направляемся к будущему, а красота есть вечное настоящее». Возможно, поэт имел в виду «вечное настоящее» красоты своих лучших творений, поднявших человечество к вершинам Духа.

---

Андреев Л. Держава Рериха // Андреев Л. Рассказы. Сатирические пьесы. Фельетоны. М., 1988.

Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь. М., 1970.

Еремеев А. Ф. Границы искусства. М., 1987.

Еремеев А. Ф. Первобытная культура: происхождение, особенности, структура: В 2 ч. Ч. 2. Саранск, 1997.

Закс Л. А. Художественное сознание. Екатеринбург, 1990.

Заметки о русской философии в Америке // Вести. Рос. филос. о-ва. 2002. № 3.

---

<sup>1</sup> «Набережная неизлечимых» (итал.)

- Кандинский В.* О духовном в искусстве. М., 1992.  
*Лукач Д.* Своеобразие эстетического. Т. 3. М., 1986.  
*Свиридов Г.* Мир Свиридова // Наш современник. 2003. № 6.  
*Сезанн П.* Переписка. Воспоминания современников. М., 1972.  
*Столяр А. Д.* Происхождение изобразительного искусства. М., 1985.  
*Шумихина Л. А.* Генезис русской духовности. Екатеринбург, 1998.  
*Якимович А. К.* Барокко и духовная культура XVII века // Сов. искусствознание. 1976. № 2.

**Е. В. Орел**

### **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОНТОЛОГИЯ И МИМЕТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ИСКУССТВА: К ОПРАВДАНИЮ ДРЕВНЕЙ ТЕОРИИ**

Пожалуй, нет в эстетике понятия, сыгравшего столь же значительную роль в ее истории, как понятие «мимесис». Это понятие долгое время оставалось центральным, пока, наконец, его место не заняло понятие «художественный образ». Древний мимесис был истолкован в смысле прямого подражания, и его репутация, казалось, была окончательно подорвана возражениями, которые выдвинул против него в «Лекциях по эстетике» Г. В. Ф. Гегель.

Утверждение мимесиса (подражания) в качестве цели искусства, писал Гегель, делает искусство излишним делом, которое создает лишь обманчивую видимость действительности, а единственным преимуществом этой последней является только удовольствие, доставляемое нам умением создавать нечто подобное природе. Впрочем, как только мы обнаруживаем подделку, это удовольствие быстро сменяется разочарованием [см.: Гегель, 1968, 48—50]. Завершая свои рассуждения на эту тему, Гегель подчеркивает: «Хотя естественность внешнего изображения составляет одну из характерных черт искусства, все же существующая в природе естественность не является для него правилом, а одно лишь подражание внешним явлениям как таковым не составляет цели искусства» [Там же, 52]. Цель искусства, согласно взглядам великого немецкого метафизика, состоит в следующем: «Искусство призвано раскрыть истину в чувственной форме» [Там же, 61].

Не будем вдаваться в толкование этой гегелевской интуиции, отметим для себя лишь то, что у Гегеля древний мимесис потерял статус центральной категории и превратился в частную характеристику одной лишь внешней, чувственной стороны произведения искусства, причем вовсе для нее — этой чувственной стороны — не обязательную.

После Гегеля судьба мимесиса была предопределена негативным отношением сторонников новых направлений в искусстве к реализму XIX в.